érudit
www.erudit.org

Article

« Perez / White : "Trompe-l'oeil" le tour de l'angrais et le retour du temps »

André Gervais

Études littéraires, vol. 23, n° 1-2, 1990, p. 169-183.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: http://id.erudit.org/iderudit/500935ar

DOI: 10.7202/500935ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. *Érudit* offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Document téléchargé le 16 novembre 2015 07:16

PE R EC / W HIT E : *TROMPE L OEIL*

LE TOUR DE L'ANGRAIS ET LE RETOUR DU TEMPS

André Gervais

> Chercher à échapper au trompe-l'œil par la référence au réel nous y aura encore davantage soumis. [...] Écrire, c'est alors recomposer le «trompe-l'œil verbal» grâce auquel on va pouvoir parcourir les chemins de la méconnaissance, de l'oubli, de la disparition ou de l'inadvertance, et s'y mettre à l'épreuve, c'est-à-dire avoir une chance d'ouvrir les yeux.
>
> Jean-Yves Pouilloux[1]

■ Sous le titre de *TROMPE L OEIL*, «six poèmes de Georges Perec, illustrés par six photographies de Cuchi White», chaque photographie en couleurs, à droite, en regard de chaque poème en majuscules, à gauche, sur une feuille de «papier Rives» pliée en deux et autonome. En tout, huit feuilles, les deux autres regroupant, la première, la justification du tirage («125 exemplaires : cent exemplaires numérotés de 1 à 100, quinze exemplaires numérotés de I à XV, et dix exemplaires de collaborateurs numérotés de A à J»), le nom desdits collaborateurs («Patrick Guérard», «les Laboratoires Hamelle») ainsi que la date («novembre 1978»); la seconde, le titre et les auteurs :

TROMPE L OEIL

POEMES DE GEORGES PEREC — PHOTOGRAPHIES DE CUCHI WHITE

paris

1 Jean-Yves Pouilloux, «Trompe-l'œil», dans *Critique*, Paris, n° 503 (avril 1989), p. 265 et 268. Bref article à propos de la réédition d'*Un cabinet d'amateur*, en 1988, chez Balland (l'Instant romanesque).

Cette façon de disposer les mots (toujours en majuscules — sauf «paris» — et sans signes diacritiques) invite à considérer cette page, d'ailleurs reproduite dans la même disposition en couverture, comme un décor en trompe-l'œil : un visage sur un mur, comme sur la jaquette d'un autre ouvrage des mêmes auteurs, paru postérieurement et reprenant d'ailleurs deux des six photographies de celui-ci[2]. Un visage/une page à l'enseigne du *P :* TROM**P**E L OEIL (pour les cheveux ou le front — pour l'œil du Cyclo**p**e —), **P**OÈMES (et **P**EREC pour l'œil gauche), **P**HOTOGRA**P**HIES (et, par le *H*, joindre le *P* au double *V* de WHITE pour l'œil droit)[3], **p**aris (pour les lèvres : «Il n'est bon bec que de Paris» dit Villon, dont le nom n'a qu'un *V*).

Ces six poèmes sont repris, sans les photographies, dans une rétrospective (1970-1980) de Perec : *la Clôture et autres poèmes*[4], avec, en «Bibliographie», l'indication suivante (absente de l'édition originale) : «Six poèmes "franglais" accompagnés de six photographies en couleurs de Cuchi White». Le mot important ici est, bien sûr, «franglais», mot forgé pour les besoins de la cause (socio-linguistique) par Étiemble afin de vilipender, dans un livre qui a fait du bruit[5], le snobisme consistant pour les Français, depuis la Deuxième Guerre et surtout depuis la fin des années 1950, à parler «anglais en français», ce que matérialise exactement ce mot-valise. Je cite, de la première partie du livre, les deux premières phrases du chapitre I :

> Je vais d'abord vous conter une manière de short story. Elle advint à l'un de mes pals, un de mes potes, quoi, tantôt chargé d'enquêtes full-time, tantôt chargé de recherches part-time dans une institution mondialement connue, le C.N.R.S. (p. 13);

puis, les deux premières phrases du chapitre II :

> Si je ne la juge pas drôle, mon histoire, c'est que vous l'avez comprise bien que je l'aie composée en sabir atlantique, cette variété new look du franglais. L'anglomanie (ou l'«anglofolie» comme l'écrivit un chroniqueur), l'anglofolie donc, dont nous payons l'anglophilie de nos snobs et snobinettes, se voit déplacée par une américanolâtrie dont s'inquiètent les plus sages Yanquis : c'est un de mes collègues américains, le professeur Kolbert, qui, dans *Vie et Langage*, nous adjurait de parler chez nous notre langue et de renoncer à singer l'américain (p. 33).

La charge est claire — particulièrement pour tout Québécois qui a été témoin des combats linguistiques menés chez lui durant les années 1960 et 1970 ! — et la cible, bien identifiée. Or Perec, on le soupçonne déjà, utilise le terme en le détournant de son but (polémique, pamphlétaire), en le ramenant à la procédure (linguis-

2 Georges Perec et Cuchi White, *l'Œil ébloui*, Paris, Chêne/Hachette, 1981, sans pagination. Liminaire de Perec intitulé, dans l'encadré du «miroir» d'une page, «Ceci n'est pas un mur...», et 72 photographies de White (avec légendes regroupées à la fin). Les photographies n^os 17 et 20 (prises en Italie) accompagnent respectivement les poèmes 4 et 5. Je remercie Bernard Magné pour l'envoi de ses exemplaires de *l'Œil ébloui* et de *TROMPE L OEIL* (édition originale signée par les auteurs) ainsi que Sophie Lemieux pour la précision, en anglais, de certains regroupements syntaxiques (voir la note 12).

3 Georges Perec, Français et Juif, né en 1936; Cuchi White, Américaine et Française, née en 1930. La différence d'âge est exactement celle du nombre des poèmes.

4 Georges Perec, *la Clôture et autres poèmes*, Paris, Hachette, 1980, p. 29-36.

5 René Étiemble, *Parlez-vous franglais ?*, Paris, Gallimard, 1964 (Idées, n° 40).

tique, technique) qu'il implique : non plus, dans un discours français, des mots anglais, mais, dans un mot, la possibilité de le voir — et de l'entendre en — «français» alors qu'il est aussi «anglais», et vice versa. Non plus un discours social (économique, politique, culturel) truffé, parasité de mots et d'expressions appartenant à une autre langue, mais tel «discours poétique» spécifiquement construit et dont tous les mots sont français ou anglais, sont français et anglais — sont par exemple comme le mot «pain» (mot non retenu par Perec), qui signifie en français ce que «bread» signifie en anglais, en anglais ce que «douleur» signifie en français. On le voit sans difficulté : il ne faut pas nécessairement une «traduction homophonique» — comme dans «SALISSEZ (PRONOUNCE: SALLY SAYS) / MESENS' CHAUSSETTES (PRONOUNCE: SHOW SET) / FOR JULY AND AUGUST» proposé par Marcel Duchamp en quatrième de couverture du catalogue de l'exposition d'Édouard Mesens à Knokke-le-Zoute en 1963[6] —, ou encore une apparente traduction exacte (comme dans «librairie» — bookshop / «library» — bibliothèque), mais absolument une homographie : d'où la nécessité d'une part des majuscules (pour éliminer les accents), d'autre part des blancs (pour éliminer le trait d'union et l'apostrophe). Il faut en outre que la syntaxe, en français mais aussi en anglais, soit «plausible» et que les distorsions ou agrammaticalités, perceptibles comme telles, puissent être analysées.

Je propose, pour ce faire, le terme d'«angrais» forgé par moi en 1977 (*la Raie alitée d'effets*, p. 287) pour rendre compte de cette pratique consistant à prendre une langue (l'anglais) dans l'aire — et à l'*r* — de l'autre (le français), tout en servant d'engrais à leur commun champ textuel : non plus en conflit (linguistique, politique), mais, selon telle brisure — différence et articulation —, en complémentarité (poétique, textuelle).

Ce terme permet d'échapper aux connotations plutôt négatives voulues par Étiemble et, par le biais du calembour (l'«angrais» est à Duchamp ce que l'engrais est à du champ) et de l'anagramme, de retrouver Perec signant «Gérard de Verlan» la première version de «Dos, caddy d'aisselles» — «Dos / ca / ddy / d'aiss / elles» étant, en effet, la lecture à rebours, syllabe (ou

6 Pour une lecture de cet aphorisme, voir André Gervais, *la Raie alitée d'effets. À propos of Marcel Duchamp*, Montréal, Hurtubise HMH, 1984 (Brèches), p. 229, sans oublier la note 111, où est cité un article portant sur un texte de Luis d'Antin Van Rooten (Sylvia Roubaud, *«Mots d'heures. Gousses. rames»*, dans *Change*, Paris, n° 14 *[Transformer traduire]*, février 1973, p. 97-112). Georges Perec a collaboré au même numéro : on y retrouve d'une part ses «Micro-traductions. 15 variations discrètes sur un poème connu» (p. 113-117) — le «Gaspard Hauser chante» de Verlaine (voir les «Gaspard» de l'œuvre perecquienne), et dont le premier vers est «Je suis venu, calme orphelin» (Perec devenant orphelin à 6 ans) —; d'autre part, en collaboration avec Marcel Bénabou, «le P.A.L.F.», Production automatique de littérature française (p. 118-130). L'article de Sylvia Roubaud contient d'ailleurs, immédiatement après la mise à nu du mécanisme de la «superbe mystification» (p. 98), la petite phrase suivante : «Le texte bilingue n'est donc qu'un trompe l'œil *[sic]*» (p. 99), qui, jointe peut-être aux photographies de trompe-l'œil de Cuchi White, a toutes les chances d'être le déclencheur de la petite suite ici étudiée. Je souligne enfin la référence à Borges, commune à l'article, à la note ainsi qu'au liminaire de *l'Œil ébloui*, liminaire que je ne connaissais pas à l'époque. Le terme «traduction homophonique» vient de Bernard Magné : «De l'homophonie», dans *Texte en main*, Grenoble, n° 1 (printemps 1984), p. 31.

à peu près) par syllabe, de «El / Des / di / cha / do», célèbre sonnet de Gérard de Nerval[7]. Le verlan consistant à inverser les syllabes des mots, mais rarement de tout un texte, il est de mise de constater que «Verlan» — lui-même fait de l'inversion de «l'en / vers» — est aussi l'anagramme de «Nerval», métonyme du texte ainsi lu, sans oublier le commun début de «Gérard» et de «Georges».

Mais qu'est-ce que, picturalement parlant, un trompe-l'œil? En 1981, Perec présente ainsi *l'Œil ébloui* :

> La définition d'un trompe-l'œil est apparemment simple : c'est une façon de peindre quelque chose de manière que cette chose ait l'air non peinte, mais vraie; ou, si l'on préfère, c'est une peinture qui s'efforce d'imiter à s'y méprendre le réel. [...] Ce que, en fin de compte, le peintre de trompe-l'œil nous dit, ce qui déclenche en nous ce petit vertige n'est rien d'autre que : «Ceci n'est pas un mur». Or, bien sûr, si la pipe de Magritte n'est pas une pipe, puisqu'elle n'est, tout simplement, tout bonnement, qu'un peu de peinture étalée sur une toile, le mur peint en trompe-l'œil est, lui, bel et bien un mur. Il n'est même que cela : mur nu, sans relief, sans ouvertures, sans corniches, sans rebords saillants, pur obstacle que le simulacre de la peinture essaye de faire passer pour quelque chose qu'il n'est pas[8].

Ici, littérairement parlant, le trompe-l'œil est devenu un leurre en majuscules, ce pur obstacle que le simulacre de la graphie essaie de faire passer pour quelque chose qu'il n'est pas — cette graphie devient, dans le passage, écriture, comme la peinture (le pigment) devient, là, la peinture (l'art). Ceci n'est pas un mur, mais un piège d'écriture — en ce sens, précise Perec, que cet univers «n'est pas d'ordre esthétique, mais d'ordre optique» et que «l'œuvre particulière [...] que l'on regarde, ce n'est même pas une œuvre du tout, mais bien plutôt un défi, quelque chose qui ne désigne pas [l'écrivain], mais nous qui regardons». Mettre ainsi l'accent sur l'effet optique au détriment de l'effet poétique est un piège supplémentaire servant à faire reculer les réelles difficultés de lecture que tout texte propose. Il va sans dire que, dans cette citation, «l'écrivain» remplace «le peintre», façon de poser l'équivalence et de redire les affinités avec Mallarmé («la disparition élocutoire du poète») et Duchamp («Ce sont les regardeurs qui font le tableau»)[9]. Et chacune de ces six pages d'écriture (indice selon Peirce) est un «piège tendu à notre perception». Entre Peirce et perception, il faut bien lire, hypogramme et anagramme : Perec ! L'ensemble intitulé *TROMPE L OEIL*, dûment construit, accumule les difficultés (qui, même après plusieurs lectures, demeurent), et ce bien qu'il soit évident que nous ne sommes plus «dupes» — pour citer aussi ce terme dans la dernière syllabe duquel «*TROMPE*» et «Perec»

7 Et il en est de même pour le reste du texte, la première syllabe (ou à peu près) du premier vers devenant la dernière syllabe du dernier vers, et ainsi de suite, moyennant quelques légères modifications (environ une par vers). Bernard Magné appelle ceci «rétrogradation syllabique» («De l'homophonie», p. 34). La signature apparaît dans la *Bibliothèque oulipienne*, Paris, n° 4 (*À Raymond Queneau*), 1977, mais n'est pas reprise dans *la Clôture*, p. 82.

8 Georges Perec, liminaire de *l'Œil ébloui*.

9 Le syntagme mallarméen se trouve dans «Crise de vers» (1886-1896), repris dans *Divagations* (1898). L'aphorisme duchampien est tiré d'une entrevue faite par Jean Schuster en 1955, publiée en 1957 dans *le Surréalisme, même*, et reprise dans *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1975.

trouvent des lettres où s'accorder — de la contrainte lexicale de base.

Donc, six poèmes : 8, 7, 7, 9 (1 + 7 + 1), 9 et 11 (4 + 7) vers d'une part, 95 «mots» différents (dont «A», utilisé quatre fois, «D UNE» et «POUR» trois fois, «D UN», «L AIR» et «&» deux fois) d'autre part[10]. Plusieurs de ces mots cumulent deux — substantif et verbe (transitif et/ou intransitif), par exemple — ou même trois natures, et sont en quelque sorte indécidables[11]. Six poèmes lipogrammatiques en J, K, Q, W et Z : cinq lettres, comme dans «Perec» et dans «White».

Les quelques notes et commentaires qui suivent, proposant de possibles scénarios, ne visent qu'à désigner quelques-uns de ces nœuds de nature, de fonction, d'angrais. Je réserve le caractère gras aux mots anglais des poèmes que je cite.

Poème 1

En français :	En anglais :
dire	dire
vent atone	vent atone
recoin	recoin
à désigner	a designer
fées & ombres	fees & ombres
dont	don't
dérive	derive
réel gourd	reel gourd

Tel «vent», il n'y a qu'à le «dire», tel «recoin», à le «désigner», ceci de manière embrassée (par les deux infinitifs), et telles «fées & ombres», à les lier ainsi que des partenaires dont les noms sont aussi celui de ce recoin pour qu'en «dérive» tel «réel gourd». À «vent atone» (mots de 4 et 5 lettres), sans tonicité autant que sans expression, «réel gourd» (autres mots de 4 et 5 lettres), engourdi d'être ainsi dit. À «vent atone», «air atone» du premier poème à titre anglais du premier livre de Verlaine :

> Souvenir, souvenir, que me veux-tu? L'automne
> Faisait voler la grive à travers l'air atone[12],

où se met en place un paysage par lequel sera évoqué, comme très souvent chez Verlaine, une circonstance dont il est dit qu'elle ne reviendra jamais plus : «Le premier *oui* qui sort des lèvres bien-aimées !» Déjà, si cet intertexte est exact, le français passe bien par l'anglais («à tra*vers l'ai*r ato*ne*» / «*Never*more») et l'œil par l'oreille («*sou*ven*ir*», «*oui*» / ouï), ce mot en quelque sorte primordial et terminal n'étant pas sans métatextuellement désigner l'incipit et l'explicit de la suite ici en jeu.

En anglais, il faut reconsidérer, dans ce poème comme dans les cinq suivants, non seulement l'allégeance lexicale mais le découpage syntaxique : «**dire vent**» (terrible orifice), par l'antéposition de l'adjectif, est l'inverse de «vent atone», «**atone**» et «**recoin**» sont deux impé-

10 Voir les deux annexes où lexique et syntaxe sont pris en compte.

11 Deux autres cas sont ambigus : «DON» et «DON T», ce dernier pouvant évidemment être lu sans le *T*, puis «RIDE» et «RIDER», ces mots pouvant être deux formes actualisées de la conjugaison du même verbe.

12 «Nevermore», dans *Poèmes saturniens* (1866). Il s'agit du second poème de la première section, comme «vent atone» est le deuxième vers du poème 1 de Perec. Pour une lecture d'un autre fragment verlainien, voir la note 24.

ratifs, et «**a designer**», complément d'objet direct de «**recoin**», forme une petite phrase dont «**coin a chat**» (poème 4), par exemple, sera une reprise : «**atone**» au sens de racheter, «**recoin**» au sens de (re)frapper (la monnaie) — d'où «**fees**» (honoraires) —, d'inventer (de réinventer), de (re)fabriquer un mot, une phrase, ce qui est fait sur-le-champ. Il manque à «**derive**», qu'il soit transitif ou plutôt, comme ici, intransitif, un «from» (dériver de, avoir ses origines dans), mot cependant inversé (ou à peu près) dans «**ombres**» (*hombre*, ancien jeu de cartes espagnol où — toujours le filé monétaire — il y a à parier), lié par son étymologie espagnole (*hombre* — homme) à «**gourd**» (calebasse — *calabaza*). Il n'est pas interdit, bien sûr, dans le dernier vers, d'entendre — sans le second *r*, devenu littéralement atone — «real good», façon de clore avec satisfaction la frappe de la petite phrase ou la promesse de nombreux gains.

Poème 2

En français :	En anglais :
icy	icy
mire venue	mire venue
n'ose	nose
engraver	engraver
bribes plates	bribes plates
d'une	dune
averse sale	averse sale

L'impératif est maintenant du côté du français : entre le vers (la ligne de «mire», droite, déterminée par le regardeur, «venue» en quelque sorte avec sa rime intertextuelle : «Quand la bise fut venue[13]») et l'«averse sale» faite de «bribes plates», restes fades d'une pluie peut-être dangereuse, «n'ose engraver», c'est-à-dire échouer ta galère (hypogramme de «gale en l'air», poème 3).

En anglais, c'est plutôt entre le «**icy mire**» (bourbier glacé) — et, comme il se doit, en position de mire («**icy**», c'est aussi, par calembour, «I see») —, où l'on est enlisé comme, autre rime intertextuelle, le «glacier des vols [du cygne] qui n'ont pas fui[14]», et la chaude «**dune**» (dune) : le «**nose engraver**» (graveur de nez) et ses «**plates**» (planches), qui, littéralement «borné» (poème 4), ne voit pas plus loin que le bout du sien, les «**bribes**» (pots-de-vin) et la «**sale**» (vente), «**averse** [to]», peu disposée, disons, à être honnête, étant l'enjeu d'un procès («**venue**») qui, en apposition à «**mire**», s'embourbe peut-être lui aussi.

Poème 3

En français :	En anglais :
palace	palace
pour rider d'art	pour rider dart
grief ponce/poncé	grief ponce
gale en l'air net	gale en lair net
cave/cavé	cave
altération *vide*	alteration *vide*
lecture à bout	lecture a bout

13 La graphie «icy» est répertoriée dans la première édition (1694) du *Dictionnaire de l'Académie*, contemporaine exactement de la dernière édition des *Fables* parue du vivant de La Fontaine.

14 Stéphane Mallarmé «le Vierge, le vivace et le bel aujourd'hui...», dans *Poésies* (1899); ceci par la charnière «icy» / cygne.

Faut-il citer ici tel roman et sa mise en scène de la Guerre civile espagnole de 1936, et faire surgir la figure de Claude Simon, jeune «**rider**» (cavalier, on dit dragon) de l'armée française durant la Seconde Guerre[15] ?

Du «palace» (étages supérieurs) à la «cave» (étage inférieur, souterrain), comme de «rider» à «altération», une surface — mur ou peau — se creuse de sillons : vieillesse («rider»), maladie («gale») ou préjudice («grief»); on essaie de la polir («ponce»), de la rafraîchir, de la parfumer («l'air net»), transformant telle «gale en» en galant.

Lorsqu'en français on lit «cavalier» et «maquereau» (**ponce**), il est tentant de situer ces mots sur une isotopie amoureuse, et de voir dans l'inversion «ca» / «aqu» la trace d'un antagonisme — avec, comme événement déclencheur, un enlèvement : «repaire» («**lair**»), «caverne» («**cave**», avec échos angrais dans «l'air net») — qui pourra(it) être résolu par tel «accès» ou telle «attaque» (**bout**).

Entre un calembour («pour idée d'art» ou encore «pour être un vieil art») et une allitération (ce «*vide* », seul mot de la suite qui soit en italiques et ne soit pas en majuscules, pouvant se reployer sur le mot auquel il s'accorde et littéralement en faire un dans ce qui est en santé — healthy / *LT*), peut avoir cours une «lecture à bout», autre syntagme à la Roussel, «about [it]» justement. Du cavalier au «cave» «allité», cela joue précisément — et c'est là l'allitération — du *L* (alité) et du *T* (allié).

En anglais, deux impératifs («**pour**» et «**lecture**») et un verbe impersonnel (« ***vide*** »), inattendu, entre lesquels il n'y a(urait), sur cinq vers, que des noms sans article. Tel «**rider**» (avenant) n'est pas sans rejoindre le «**palace**» (palais, disons, épiscopal, avec son évêque, inversion ou à peu près de «cave») et le galant qui a justement l'air avenant. Et un «**grief**» (accident) est si vite arrivé, entre une «**dart**» (fléchette, où se rappelle la peau — *flesh*) et un «**ponce**» (souteneur). Sans oublier que «**rider**» a son *RI* dans «**grief**» et son *D-R* dans «**dart**» comme, à l'autre bout, «**alteration**» a son *T-RA* (inversion d'*ART*) dans «**lecture a**». L'«**en**» (lettre moyenne) dont est fait ce «***vide***» *(cf.)* — mot penché à cause du «**gale**» (coup de vent) qui est là, juste avant — dont les lettres inversent les dernières consonnes de «**grief ponce**». D'une «**alteration**» (modification : des mots dits) : *cf.* «**lecture a bout** [of]» (fais un assaut de).

Poème 4

En français :	En anglais :
coin à chat	coin a chat
chose	chose
borne/borné	borne
irons-nous	irons nous
supplier	supplier
Laura/l'aura	Laura
mail mange/mangé	mail mange
mien pays	mien pays
comment?	comment?

En anglais, à l'incipit, une demande impérative : «**coin a chat**» (fabrique un brin de conver-

15 Claude Simon, *le Palace*, Paris, Minuit, 1961.

sation), ce qui est fait sur-le-champ, une fois de plus, et, à l'explicit, explicitement commenté, les deux verbes commençant d'ailleurs par le préfixe («co») de l'interaction. Et est-il possible que chaque vers ou presque en soit une réplique? Les deux premiers vers de la strophe centrale, en tout cas, semblent se répondre : il ou elle «**chose**» (a jugé bon, a choisi), et cela a été «**borne**» (supporté, rapporté), dit l'autre. Ce qui peut être continué par un «irons-nous supplier[,] Laura» collectif. À défaut d'une réplique, du moins une liste de sujets susceptibles d'être alors utilisés : des fers (**irons**) aux mailles (**mail**), parlant Moyen Âge, mais aussi destinés à enchaîner les propos les uns aux autres; du fournisseur de bon sens (**nous supplier**), grand fournisseur en fonction phatique, aux questions de salaire (**pays**) — voir le filé monétaire du poème 1 — ou d'acquittement (**pays**) — voir le procès du poème 2 —, mais aussi de «mien pays», parlant fait divers ou politique actuelle.

«**Coin**», pièce avec laquelle peut être fait un «achat», ou «coin», portion d'une pièce dévolue «à chat», qu'il s'agisse de l'animal domestique ou du sexe féminin : «l'aura» spécifique de «Laura», il «l'aura» ou pas. «Mail mange», est-ce l'allée réservée au jeu de «mail» ou, par analogie, l'allée bordée d'arbres; est-ce «**ma**» (maman), «il mange», est-ce «mailles[,] gale», ce qui s'entend «*my gal*» et désigne «Laura»; ou encore — et peut-être surtout — (Geor)ge(s) [Perec] en tant que postier (mailman) avec ses lettres et leur cachet, hypogramme de «coin à chat»? On voit sans difficulté l'ouverture de ce *TROMPE L OEIL*, et l'écoute.

Poème 5

En français :	En anglais :
thèse altérable	these alterable
don d'une once	don dune once
d'un loin mas	dun loin ma's
ton illusion d'un pourtour	ton illusion dun pour tour
grave/gravé grime/ grimé l'air	grave grime lair
on attend	on attend
spire	spire
regain ému	regain emu
rayon rose	rayon rose

Cette «thèse», par apposition «don d'une once», petite unité de poids anglo-saxonne il va sans dire, des grains de sable («**dune**») dans l'engrenage de sa défense, entre «don» (étant donné) en français et «**once**» (à un moment donné) en anglais, donc. Et comme le poids est proportionnel à la masse, un «loin mas» — un mas est une ferme (ou une courbe fermée) — ne peut que répondre proportionnellement à cette «once». Et cette thèse, qui peut être modifiée et dont on peut penser qu'elle ferait le tour, comme on dit, de telle importante question («ton illusion d'un pourtour grave») grime, c'est-à-dire maquille (en «rose», notamment) et fait rimer, à l'enseigne de (Geor)ge(s) et d'une jante (rim), «l'air» : l'air qu'elle a et l'air ambiant. Et ce serait bien une spirale dont «on attend» la «spire», le tour complet autour de l'axe. «Altérable» : «don» et «d'un» doublant leur voyelle dans «pourtour», «rayon» trouvant ses syllabes dans le *RA* de «grave» (ou d'«altérable»), le *RI* de «grime» (ou de «spire»), le *ON* de «don d'une once» (ou de

«ton illusion»), «thèse» et «rose» commençant et terminant d'une assonance le poème.

En anglais, cette thèse devient «**these**» (ces), impliquant qu'«**alterable**[s]» (variables) soit, par exemple, un adjectif substantivé. Et il ne s'agit plus d'une once donnée, mais d'une «**ton illusion**» (illusion d'une tonne). Par la grâce d'une apostrophe, «**ma's**» (maman est) un «**loin**» (filet) apprêté à la provençale — un mas est une ferme provençale —, et le «**dun**» (cheval au poil brun comme celui du loup), synecdoque à rebours, est interpelé. Trois impératifs : «**pour** [a] **tour**» (verse une tournée), «**attend** [a/the] **spire**» (va à la flèche, synecdoque à son tour de l'église), rappelant la fléchette du poème 3, et «**regain** [an] **emu**» (récupère un émou, grand oiseau d'Australie, gris et lui aussi brun). Sans oublier «**grave grime**», adjectif et substantif (solennelle saleté), ou substantif précédé de son complément (saleté du tombeau). Mais qu'est-ce à dire, exactement? Et que faire de ces rencontres entre *solennelle* et *saleté*, entre *repaire* («**lair**») et *récupère?* Maman est réduite à de la chair, la tonne à n'être qu'une illusion, l'église à son clocher, l'émou à ne pouvoir voler, la rose à n'être qu'en rayonne («**rayon**», adjectivé), la solennité à être échangée contre la mort, la mort à ne devenir que l'hyperbole de la saleté. Toutes ces variables, *«all terrible»*, rhétoriques entre autres, visant, bien sûr, à tromper l'œil une fois de plus.

Poème 6

En français :	En anglais :
or à dresser	or a dresser
lame/l'âme mince	lame mince
hale/halé/hâle/hâlé encore râpé/râpé	hale encore rape
n'est forage	nest forage
un axe rude	un axe rude
ride & fend	ride & fend
limitation/l'imitation référée	limitation referee
pour choir	pour choir
ou/où traces/tracés	out races
font béer	font beer
les chairs d'une vie	Les' chairs dune vie

Ce dernier poème, le plus long, est le plus ambigu quant à la coupe et à l'accentuation des mots : voir les barres obliques de la transcription en français. «Or» peut être un substantif et une conjonction, «hale» ou «hâle» un verbe transitif à l'impératif, «hâle» aussi un substantif et «hâlé» un adjectif, «râpe» un verbe transitif à l'impératif et un substantif féminin, «râpé» un substantif masculin et un adjectif, etc. Comment trancher dans tout cela? Désigner un seul filon, c'est se couper des autres possibles, comme toujours; mais surdéterminer, à l'aide de l'ensemble du poème, un ou deux filons, c'est se donner les moyens de se frayer un ou deux passages dans l'indéterminé de la syntaxe.

D'une part, «dresser lame» serait lever la lame, fût-elle celle d'une hache («**axe**»), et fendre «l'imitation référée», tout à fait métatextuelle, de la construction d'une suite poétique — celle-ci — dans une langue utilisée comme référence pour une autre; briser l'enjeu — choix des mots angrais, jeu des blancs dans les mots, coupe des vers, etc. — afin de clore ladite suite. D'autre part, «dresser l'âme» serait soit la touer

(«**hale**») comme si elle était un navire — quelque traversée aura(it) été difficile (voir poème 2) —, la soumettre au corps, à son «mince hâle encore râpé», voire à ses «mains sales» dit le calembour, soit la soulever (et en être soulevé), «allant corps happé» dit encore le calembour. Dans tous les cas, il s'agit de laisser (le lecteur sur) des «traces» qui, au moyen «d'une vie», «font béer les chairs». Naissance d'un nouveau corps — qui, vu l'allure métatextuelle générale de l'écriture perecquienne, est aussi, nécessairement, typographique («**font**») —, le tout arrosé de vin («râpé» / «**rape**») et de bière («**beer**»). De «choir» graphiquement par métagramme, ou de rêche («rude») phonétiquement par palindrome, à «chairs», tout désigne, en cette fin, un retournement (autour de l'«axe»), un surgissement, un commencement.

En anglais, «[a] **rayon rose**» (poème 5), par l'ajout de l'article, semble mener à «**or a dresser**» (ou une habilleuse / ou un buffet), le tissu dans lequel est découpée la fleur artificielle appelant l'habilleuse, la fleur appelant le meuble qu'elle décore. Entre «**lame**» (boiteux), l'impératif «**mince**» (marche à petits pas maniérés), «**rude ride**» (indécente promenade) et «**races**» (courses), il y a quelque filé qui n'empêche pas la vigueur («**hale**», vigoureux) et la reprise («**encore**»). Mais cela se passe entre «**fend** [for yourself] **limitation referee**» (débrouille-toi, arbitre de la restriction) — ne serait-ce pas le lecteur, en train constamment de choisir? — et «**pour choir**» (déverse, chœur) — le texte, littéralement polyphonique —, entre la focalisation (le *lu* du *construit*) et le débordement (les *possibles*). Le dernier vers ne dit-il pas, équivalence finale, que les «**Les' chairs**» (chaises de Leslie, prénom masculin ou féminin, plus que de Lester, prénom masculin, le marc de raisin — «**rape**» — étant assez près de la lie de vin) et la «**dune**» (dune, déjà citée dans les poèmes 2 et 5), les unes apposées à l'autre, voire posées sur l'autre, rivalisent («**vie**»), c'est-à-dire arrivent à lire, lisent, luttent pour le lu.

Illustrés

L'œil du Cyclope regarde et lit en français mais aussi en anglais. L'œil du Cyclope, en plus de ces poèmes (page de gauche), regarde des photographies (page de droite) — le tout imprimé «sur papier Rives par Patrick Guérard», comme les rives d'un fleuve se font face, traversables lectoralement par un gué — aussi rare que le GE de «Gérard» —, à reconnaître en quelque sorte à chaque mot. L'équivalence ligne d'ECriture / lame de PERsienne, partout posée — en son hypogramme «PER EC» —, va jusqu'au nombre : les 8 vers du premier poème et, sur la photographie qui l'accompagne, les 8 lames de la persienne inférieure gauche ou droite ou encore des persiennes supérieures. Mais c'est dans le dernier poème que cette relation s'approfondit. Non seulement «or à dresser lame mince» semble bien désigner le type de lame — orientable — dont les persiennes en trompe-l'œil sont ici munies, ou «**lame mince**» (boiteux, marche à petits pas maniérés) la démarche de cette traversée, mais «un axe rude» pourrait bien désigner le style de l'horloge solaire en forme de lucarne ovale entre les deux fenêtres à persiennes. Les deux fenêtres, comme les deux langues, dédoublent

— «**encore**» (bis) — l'illusion[16], et l'heure — XII — divise exactement le cadran en deux, «où traces font béer les chairs d'une vie». A-t-on vu, relativement au poème 6, que cette photographie a été prise à Puget-Théniers, Alpes-Maritimes (département dont le numéro est 06), et qu'en 1889, date inscrite dans la partie supérieure de la lucarne, a été inaugurée à Paris, le 6 mai exactement, lors de l'Exposition universelle, la tour Eiffel? A-t-on lu *carne* — «chairs» — dans lucarne[17]?

Qu'il s'agisse de «bribes plates» (poème 2) — les vers / lames, encore — et de «spire» (poème 5) — le tour, encore —, ou de «poèmes», de «photographies» et de «**plates**» (clichés typographiques et plaques photographiques), sans oublier «paris » (lieu d'impression tant de la première édition que de l'édition courante) et «Puget-Théniers» (lieu de la photographie illustrant le dernier poème), les *S* et *P* (et, inversement, *P* et *S*) qui joignent deux mots ou en encadrent un, sont bien ceux, aussi et même surtout, de George *S Perec*. De «Perec» à «White», le passage peut être dit ainsi : «béer» (poème 6), qui ne peut que rappeler hypogrammatiquement «Beretz», autre graphie de «Peretz» ou «Perec», parle de grande ouverture, comme blanc (substantif), qui ne peut que rappeler angraisement «White» (blanc, adjectif), parle d'espacement entre les lettres, entre les mots[18]. De plus, les derniers mots (de 4 lettres) des avant-derniers vers des poèmes 3 et 6 sont «*vide*» et «béer», cette récurrence de position donnant d'une part métatextuellement tel constat de lecture («lecture à bout»), d'autre part en explicit telle naissance («vie») : non seulement «à bout» mène-t-il directement à «a b ou traces» — lecture à la lettre, à l'indice —, mais «*vide*», par «altération», à «vie». À la frontière vide des poèmes centraux 3 et 4, deux syntagmes à la Roussel : «lecture à bout» et «coin à chat». L'«a b» devenant «a c» — ayant même déjà été «a d» dans «recoin à désigner» (poème 1) où il n'est pas difficile, repiquant le titre, de lire le nom du

16 Rappel des 2 *GE* dans «Georges», auxquels répondent les 2 *HI* dans «Cuchi White». Sur *G* et *E*, voir *la Disparition*, Paris, Denoël, 1969, p. 19 — «Ainsi, parfois, un rond, pas tout à fait clos, finissant par un trait horizontal : on aurait dit un grand G vu dans un miroir» —, et telle variante en forme d'énigme, p. 44. Sur *W* et *E* — première et dernière lettres de «White» —, voir *W ou le souvenir d'enfance* (Paris, Denoël, 1975 — commencé dès 1969) où le *W* est partout présent et, bien sûr, *la Disparition* (fini en 1968) où le *E* est partout absent; voir aussi la conclusion de Warren Motte, «Embellir les lettres», dans les *Cahiers Georges Perec*, 1, Paris, P.O.L, 1985, p. 122-123.

17 L'ovale entre les fenêtres en trompe-l'œil me semble également être une forme de calligramme qui ne serait pas sans rappeler, de Marcel Duchamp, tel petit dessin, exécuté au Tignet, petite localité des Alpes-Maritimes : *Première lumière* (1959), «illustrant» un poème ainsi intitulé de Pierre André Benoit. Pour une lecture de ce dessin, voir *la Raie alitée d'effets*, p. 55-58, entre autres.

18 De l'onomastique, ce trou, petit ou grand : «Le nom de ma famille est Peretz. Il se trouve dans la Bible. En hébreu, cela veut dire "trou", en russe "poivre", en hongrois (à Budapest, plus précisément), c'est ainsi qu'on désigne ce que nous appelons "Bretzel" ("Bretzel" n'est d'ailleurs rien d'autre qu'un diminutif (Beretzele) de Beretz [...])» (*W*, p. 51); «d'abord l'omission : un non, un nom, un manquant : Tout a l'air normal, tout a l'air sain, tout a l'air significatif, mais, sous l'abri vacillant du mot, talisman naïf, gris-gris biscornu, vois, un chaos horrifiant transparaît, apparaît : tout a l'air normal, tout aura l'air normal, mais dans un jour, dans huit jours, dans un mois, dans un an, tout pourrira : il y aura un trou qui s'agrandira, pas à pas, oubli colossal, puits sans fond, invasion du blanc. Un à un, nous nous tairons à jamais» (*la Disparition*, p. 31-32). Ce que commente Claude Burgelin : «Le nom propre serait un mot-trou désignant le vide d'un semblant de personne. De la difficulté qu'ont de tels personnages à prendre corps» (*Georges Perec*, Paris, Seuil, 1988 [les Contemporains], p. 250). Faut-il ajouter qu'entre les graphèmes *T* et *Z* (à la fin de «Peretz» ou «Beretz»), transcrits ici par les phonèmes qui commencent et terminent «traces», il y a un «trou» de 5 lettres au centre desquelles est le *W*?

«**designer**» PE REC —, tel «bout » peut bien être un «chat». Rajustement constant oblige, l'équivalence est alors ce qui est nommé, justement — s'agissant de «**coin**» et de «**recoin**» —, péréquation[19]. Perec / Cu[chi] / à sillons (sur la dune, sur le mur, sur la peau), «POUR CHOIR / OU T RACES»; ce *T*, avant-dernière lettre de «Peretz» et de «White», dernière de «**out**» (hors) et première de «traces[20]» mais aussi de temps :

> Ce n'est pas la première fois que la peinture oppose au temps ses simulacres d'éternité. Mais je crois que ce qui me touche et me trouble le plus dans les photographies de trompe-l'œil que Cuchi White nous donne à voir, c'est précisément le contraire : le retour du temps, l'usure, l'effacement, quelque chose comme la reprise en main, par le temps réel, par l'espace réel, de cette illusion spéculaire qui se serait voulue impérissable[21].

Hors-course du temps, entre autres, mais dans les traces du «retour du temps», véritable formule où le tour des lettres — *P* et *S* dans temps, *S* et *P* dans espace[22] —, des vers, des langues, des illustrations joue dans bien des sens, allant de cette illusion spéculaire» — autres *S* et *P* — et de ce «réel gourd» (premier poème; déjà, à la fin de *la Disparition*, «la mort aux doigts gourds», p. 305) à sa «reprise en main, par le temps réel, par l'espace réel» où naissent «les chairs d'une vie» (dernier poème).

La Vie mode d'emploi s'achève sur la mort — le dernier mot-lettre est «*W*» — et TROMPE *L OEIL* sur la « vie» — dont la dernière lettre est *E* —, inversant outrageusement les 4 premières lettres de son titre. Qu'il s'agisse d'imitation ou de restriction (d'une langue par une autre, d'un référent par un autre, d'un possible par un autre), «L IMITATION REFEREE» est, hypogrammatiquement, une invitation à LIRE.

J'ajoute ici, puisque l'intertexte du poème 1 est exact, que le «lai» qui manque à «Never» pour faire, retour d'«axe» (poème 6), «Verlaine», n'est pas sans quelque rapport d'homonymie et de structure, par «lecture à bout», avec le blanc entre les poèmes 3 et 4; ce blanc — comme lait — n'étant pas à son tour sans

---

19 Les «portraits imaginaires» proposés par Hutting au chapitre LIX de *la Vie mode d'emploi* (publié, comme *TROMPE L OEIL*, fin 1978), constituent une liste de 24 allusions, par hypogramme et calembour, aux membres de l'Oulipo (dont les noms y sont donnés par ordre alphabétique). Perec se lit donc dans «Le peintre Hutting essaye d'obtenir d'un inspecteur polyvalent des contributions une péréquation de ses impôts» comme, par exemple, Duchamp dans «R. Mutt est recalé à l'oral du bac pour avoir soutenu que Rouget de l'Isle était l'auteur du *Chant du Départ*» — avec ici, au moins, les subtilités supplémentaires suivantes : R. Mutt est le pseudonyme de Duchamp à l'occasion du coup de *la Fontaine* (1917) aux Indépendants de New York, et Rouget de l'Isle est, bien sûr, l'auteur de *la Marseillaise* (1792, presque-anagramme de la précédente date), titre qui rappelle le prénom Marcel. C'est dans l'*Atlas de littérature potentielle*, publié par l'Oulipo, qu'est dévoilé le principe de cette «Apparition hypographique» (Paris, Gallimard, 1981 [Idées, n° 439], p. 394-395).

20 Le *T*, ici, est la première et la dernière lettre flottante : «DON T» (poème 1), à mi-chemin de l'affirmation (d'une relation, par une relative) en français et de la négation en anglais, est aussi, en vue de l'explicit, le don de ce *T*. Le coup (*CU*), dans le prénom, quant à lui, se répercute dans le nom (W HIT E).

21 Georges Perec, liminaire de *l'Œil ébloui*.

22 *Espèces d'espaces* (Paris, Galilée, 1974), à mi-chemin de son travail d'écriture, «est un des livres les plus heureux de Perec, un des plus ouverts — à la drôlerie, à la fantaisie, à la verve, à tu et à toi... Un de ses livres les plus habités», dit Claude Burgelin (*Georges Perec*, p. 131). Distincts d'une seule lettre, les deux mots du titre sont l'hypogramme de «Georges Perec» pour le premier, de *la Disparition* pour le second.

quelque rapport sémantique avec «les chairs d'une vie», c'est-à-dire à la fois, par synonymie, avec Poe (chairs / peau), écrivain américain dont l'œuvre restera une référence constante pour Baudelaire et Mallarmé qui le traduisent à partir des années 1850 — Poe qui construit, on le sait, tout un poème sur le mot «nevermore» —, et, par calembour (-es chairs / est cher), avec Escher, artiste hollandais dont l'œuvre sera sérieusement considérée par les milieux scientifiques à partir des années 1950, et dont les gravures rendent contrastés et réversibles figures et fonds encastrés les uns dans les autres, ce qui n'est pas sans rappeler métaphoriquement le fonctionnement même de l'écriture des poèmes ici en jeu.

Enfin, le «coin à chat» — ses *C* et *CH* appartenant aussi, il va de soi, à «Cuchi» —, emblème perecquien (et, il va également de soi, baudelairien) s'il en est[23] : «mien pays» — autres *P* et *S* — en effet, quelque chose comme *Persian (cat)* sous persienne (quatre, au poème 4), minet majuscule. Et n'y a-t-il pas quelque parenté entre ce félin et le «calme orphelin[24]»?

23 Voir les photographies d'Anne de Brunhoff prises en... 1978 et reproduites, par exemple, dans le *Georges Perec* de Claude Burgelin, p. 110-111.

24 Perec transformant «calme orphelin» en «calme Orphée» (voir la note 6) invite à faire le rapprochement. Mais il y a plus : entre «cal», acrostiche de «cave altération *vide* lecture à bout» (poème 3) — comme «bis» («encore», poème 6) de «borne irons-nous supplier» (poème 4), par exemple —, et «félin», n'entend-on pas, une fois de plus, «mort»?

ANNEXE I

Données, à la base, du lexique anglais

Substantif
alteration (3)
beer (6)
bout (3)
cave (3)
chairs (6)
chat (4)
designer (1)
dresser (6)
dune (2, 5, 6)
emu (5)
en (3)
engraver (2)
fees (1)
font (6)
gale (3)
gourd (1)
grief (3)
grime (5)
illusion (5)
lair (3, 5)
Laura (4)
Les (6)
limitation (6)
loin (5)
mange (4)
mien (4)
mire (2)
nose (2)
nous (4)
ombres (1)
palace (3)
plates (2)
rape (6)
referee (6)
rider (3)
sale (2)
spire (5)
supplier (4)
ton (5)
trompe-l'œil (titre)
vent (1)
venue (2)

Verbe
atone (1)
attend (5)
borne (4)
chose (4)
derive (1)
don't (1)
fend (6)
pour (3, 5, 6)
recoin (1)
regain (5)
vide (3)
vie (6)

Adjectif
alterable (5)
averse (2)
dire (1)
hale (6)
icy (2)
rude (6)
these (5)

Adverbe
once (5)
out (6)

Conjonction
& (1, 6)
or (6)

Article
a (1, 3, 4, 6)

Préfixe verbal
un (6)

Substantif et verbe
axe (6)
bribes (2)
choir (6)
coin (4)
comment? (4)
dart (3)
don (5)
forage (6)
irons (4)
lecture (3)
mail (4)
ma's (5)
mince (6)
nest (6)
pays (4)
ponce (3)
races (6)
reel (1)
ride (6)
tour (5)

Substantif et adjectif
grave (5)
rayon (5)

Verbe et adjectif
lame (6)

Préposition et adverbe
on (5)

Adjectif, substantif et verbe
dun (5, 5)
net (3)
rose (5)

Exclamation, substantif et verbe
encore (6)

ANNEXE II

Quelques regroupements syntaxiques effectués dans les poèmes en anglais

L'astérisque indique que tel mot est utilisé, dans ces quelques regroupements, selon deux possibilités grammaticales.

Complément du nom + nom
NOSE ENGRAVER (2)
NOUS SUPPLIER (4)
DUN LOIN (5)*
TON ILLUSION (5)
GRAVE GRIME (5)*
NEST FORAGE (6)
LIMITATION REFEREE (6)

Adjectif + nom
DIRE VENT (1)
ICY MIRE (2)
AVERSE SALE (2)
ALTERABLE DON[S] (5)*
DUN LOIN (5)*
GRAVE GRIME (5)
RAYON ROSE (5)
LAME MINCE (6)
HALE ENCORE (6)
RUDE RIDE (6)

Verbe + article + nom
RECOIN À DESIGNER (1)
POUR [A] RIDER (3)
LECTURE À BOUT (3)
COIN À CHAT (4)
DON [A / THE] DUNE (5)*
POUR [A] TOUR (5)
ATTEND [A] SPIRE (5)
REGAIN [AN] EMU (5)

Avec ou sans apostrophe (en anglais/en français)
DON'T / DONT (1)
NOSE / N'OSE (2)
DUNE / D'UNE (2, 5, 6)
DART / D'ART (3)
LAIR / L'AIR (3, 5)
LAURA / LAURA, L'AURA (4)
DUN / D'UN (5, 5)
MA'S / MAS (5)
LAME / LAME, L'AME (6)
NEST / N'EST (6)
LIMITATION / LIMITATION, L'IMITATION (6)
OUT RACES / OU TRACES (6)

x + & + y
FEES & OMBRES (1)
RIDE & FEND (6)
FONT [&] BEER (6)
CHAIRS [&] DUNE (6)